Quaderns d'Italià 22, 2017 **123-132**

# Da Suzanne a Gertrude, da Diderot a Manzoni

Giulio Ferroni
Università degli Studi di Roma La Sapienza
giulio.ferroni@uniroma1.it

**Abstract**

Si ripercorre il ben noto rapporto tra l'episodio manzoniano della monaca di Monza e *La Religieuse* e si mette in luce il diverso orizzonte narrativo e stilistico che la presentazione della "signora" assume nel *Fermo e Lucia* e nei *Promessi Sposi*. Il racconto di Diderot, affidato alla voce del personaggio femminile, nasce da una sorta di gioco, in una vera e propria mistificazione, che comunque si svolge come critica all'istituzione monastica. Quello di Manzoni si appoggia sulla voce dell'autore, in una prospettiva di giudizio morale sui comportamenti dei personaggi, che non mette in causa l'istituzione. Si nota poi come molti particolari del testo manzoniano, sia nel *Fermo e Lucia* che nella redazione finale dei *Promessi Sposi*, si definiscono attraverso un impegno di distinzione dalla prospettiva del testo di Diderot.

**Parole chiave:** Romanzi; Diderot; Manzoni; monacazione; Illuminismo.

**Abstract:** *From Suzanne to Gertrude, from Diderot to Manzoni.*

In this paper, dedicated to well-known relationship between the Manzonian episode of the monk of Monza and *La Religieuse*, is highlighted the different narrative and stylistic horizons the presentation of the "signora" takes in *Fermo e Lucia* and in *I Promessi Sposi*. The story of Diderot, entrusted to the voice of the female character, arises from a kind of game, in a true mystification, which, however, tends to criticize the monastic institution. Manzoni's discourse is based on the author's voice, in the perspective of moral judgment on the behavior of the characters, which does not call into question the institution. The essay then intends to show that many details of Manzon's text, both in *Fermo e Lucia*, and in the final edition of *I Promessi Sposi*, are based on the intention to move away from the perspective of Diderot's text.

**Keywords:** Novel; Diderot; Manzoni; monachism; Enlightenment.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Il rapporto tra l'episodio della monaca di Monza e *La Religieuse* di Diderot costituisce una sorta di *topos* della critica manzoniana, rivolto perlopiù a verificare come alla convergenza tematica faccia da riscontro la forte distanza tra le due rappresentazioni e tra gli sguardi dei due autori alla vita conventuale e al tema della monacazione forzata. Ai riferimenti generici e rozzamente moralistici a *La Religieuse* (a tutto vantaggio di Manzoni) fatti nel 1873 dal Camerini e nel 1882 dall'acrimonioso Cantù[1] si oppone alla fine dell'Ottocento un agguerrito esponente della scuola storica come Alessandro Luzio, con un libretto apparso nel 1884, *Manzoni e Diderot. La monaca di Monza e* La Religieuse: il Luzio individua con chiarezza alcuni più rilevanti punti di contatto tra le due narrazioni, mettendo in luce con piglio felice le diverse prospettive dei due autori, senza mettere l'uno al di sopra dell'altro, ma notando tra l'altro il rilievo che in Diderot assume «l'incandescenza bruciante dello stile, l'onda della passione, la luce cruda diffusa, la simpatia irresistibile», a cui fa da riscontro in Manzoni «un'*incisione anatomica*, chiaroscuri ed ombre, una compassione severa».[2] Luzio peraltro non poteva ancora conoscere il testo della prima redazione del romanzo manzoniano, quel *Fermo e Lucia* reso noto solo tra il 1905 e il 1915, dove l'episodio della monaca di Monza (la Signora) riceveva uno spazio più ampio, con qualche dato più scabroso che può far pensare ad un originario meno evanescente legame con Diderot: e da provetto studioso dell'Aretino non trascurava di suggerire la possibilità che qualche particolare del romanzo di Diderot potesse recare addirittura la traccia della più oscena giornata dei *Ragionamenti* dell'«infame» scrittore, la prima, dedicata in effetti alla *Vita de le monache* —ma certo, se nella sua sostanza *La Religieuse* non ha nulla a che fare con il divertimento pornografico dell'Aretino ed esclude, anche nelle situazioni più scabrose, ogni dato di tipo osceno (la protagonista Suzanne è fanciulla di innocenza estrema e il suo punto di vista tocca il limite di una malaccorta ingenuità), resta il fatto che il proibito "flagello dei principi", con la sua circolazione sotterranea, aveva agito in modo non trascurabile su un orizzonte "libertino" (e proprio quella *Vita de le monache* poteva aver assunto particolare rilievo in chiave di polemica anticlericale).

Al meritorio saggio del Luzio vari saggi apparsi nella prima metà del secolo scorso hanno aggiunto nuovi rilievi e precisazioni, anche con indicazioni di altri testi di tematica monacale che possono aver agito sulla rappresentazione dei *Promessi Sposi*, dalla letteratura religiosa del Seicento (specialmente giansenista), a Manzoni ben nota, a un testo più recente, che ha qualche interferenza cronologica con *La Religieuse*, come la *Mélanie* di Jean-François de La Harpe.[3] Ma molto a lungo l'affermazione dell'originalità della rappresentazione

1. E. Camerini, *Prefazione* ai *Promessi sposi*, Milano: Sanzogno, 1873, p. 9; C. Cantù, *Alessandro Manzoni, Reminiscenze*, Milano: Treves, 1882, vol. I, p.160.
2. A. Luzio, *Manzoni e Diderot. La monaca di Monza e* La Religieuse, Milano: Fratelli Dumolard, 1884, p. 83.
3. Cfr. in particolare Manlio Duilio Busnelli, «Per la genesi della "Signora di Monza"», *Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, vol. XVII, 1932-1933, parte II, p. 849-874. La prima edizione del dramma di La Harpe (tre atti dal tragico esito) apparve nel 1770 (ma

manzoniana si è legata ad una troppo disinvolta limitazione di quella diderotiana, come mostra in tutta evidenza un saggio del 1934 di Luigi Russo, *Manzoni poeta e Diderot oratore*, per l'appunto giocato sulla distinzione crociana tra poesia e oratoria: qui si riconosce nella *Religieuse* «documento eloquente di oratoria umanitaria e di propaganda politica», con qualcosa di troppo intellettualmente artefatto, che nella rappresentazione approderebbe ad un «realismo fisiologico spesso ripugnante»,[4] opposto alla tensione umana e alla composta reticenza della poesia manzoniana. Il confronto è naturalmente a tutto detrimento del testo di Diderot, che il teso piglio polemico di Russo sembra sfiorare con un certo partito preso (incorrendo anche nell'errore di attribuire alla superiora di Longchamps il ritratto della superiora di Arpajon, a cui già Luzio si era riferito per quello di Gertrude). Molto più equilibrato e puntuale l'ampio saggio di Giovanni Getto su *I capitoli "francesi" dei «Promessi sposi»*, che risale al 1963,[5] che mette in luce con finezza molte tangenze del romanzo manzoniano con quello di Diderot, aggiungendo anche una suggestione a proposito del *Neveu de Rameau*[6] e varie precisazioni sulle tracce che nell'episodio di Geltrude/Gertrude, tra il *Fermo e Lucia* e i *Promessi Sposi*, lascia la letteratura religiosa del Seicento francese (senza trascurare vicini riferimenti italiani, come la novella in versi *Ildegonda*, con vicende claustrali medievali, dell'amico Tommaso Grossi, pubblicata nel 1820). Del fondamentale saggio del Getto hanno tenuto conto i successivi commenti al romanzo manzoniano, mentre più recentemente sono state proposte altre tangenze con spunti di *Jacques le fataliste*.[7]

Va notato peraltro che, nella serie dei possibili rapporti e tangenze, può essere abbastanza pericoloso farsi prendere dal demone dell'intertestualità, che oggi rovinosamente imperversa nella critica italiana: e se va esclusa una diretta presenza dei testi di Diderot sullo scrittoio del Manzoni negli anni di scrittura del romanzo, qualche caso di vera e propria intertestualità può comunque essere fatto risalire a più larghe tracce memoriali (senza contare il fatto che convergenze di tipo meramente lessicale possono spesso essere ascritte al caso).

---

la prima rappresentazione ebbe luogo solo nel 1791): nel presentare in data 15 marzo 1770 al pubblico riservato della «Corréspondance littéraire» tutto il dossier della mistificazione del 1760 da cui era nata *La Religieuse* (la cui redazione a quell'altezza non solo non era stata ancora diffusa, ma nemmeno portata a termine), Friedrich Melchior Grimm si riferiva proprio alla recente uscita del dramma di La Harpe: «La *Religieuse* de N. de La Harpe a réveillé ma conscience endormie depuis dix ans, en me rappelant un horrible complot dont j'ai été l'âme, de concert avec M. Diderot, et deux ou trois autres bandits de cette trempe de nos amis intimes» (in Diderot, *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 2004, p. 409).

4. Il saggio è raccolto in *Dal Manzoni al Gattopardo. Ritratti e disegni storici*, Firenze: Sansoni, 1983, p. 21-37 (i passi cit. a p. 25 e 29).
5. Raccolto poi in *Manzoni europeo*, Milano: U. Mursia, 1971, p. 57-140.
6. Di un passo del *Neveu* dedicato a Racine Getto avverte l'eco nelle battute che al grande tragediografo dedica la *Digressione* che apre il secondo tomo del *Fermo e Lucia* (*Manzoni europeo*, *cit*., p. 83-84).
7. G. Goggi, «Ancora su Manzoni-Diderot: rapporti intertestuali e schemi narrativi comuni», *Linguistica e letteratura*, vol. XI, n. 1-2, p. 47-90.

I rapporti dei *Promessi Sposi* con *La Religieuse* e con altri testi di Diderot vanno verificati soprattutto in un dialogo/confronto a distanza, relativo in primo luogo all'orizzonte tematico e ideologico e in seconda istanza a modalità narrative. Non va dimenticata, del resto, la cura del Manzoni convertito nel disfarsi dei testi più empi della sua formazione illuministica, culminata nella consegna al Tosi della preziosa edizione delle *Œuvres complètes* di Voltaire. Se certamente negli anni del soggiorno parigino aveva frequentato le opere di Diderot, e in particolare *La Religieuse*, Manzoni ne doveva comunque conservare buona memoria, tra suggestione e distacco polemico: e al momento di inserire nel romanzo la vicenda della monaca di Monza l'opera di Diderot non poteva non imporsi come necessario termine di confronto, ideologico e letterario, dando luogo ad una sorta di sfida, che nel *Fermo e Lucia* prende corpo in modi più ampi e distesi, con risvolti più cupi, piegando in certi tratti verso sfumature da romanzo gotico.

Resta un essenziale residuo "illuministico" nella rappresentazione della monacazione forzata e dei suoi effetti rovinosi: ma, oltre a proiettare tutto verso il cupo passato secentesco (secondo la prospettiva "storica" del romanzo, ben diversa da quella "contemporanea" di Diderot), la denuncia della violenza subita dalla ragazza esclude totalmente una messa in causa dell'istituzione, si limita a prendere di mira l'egoismo, la superbia e l'ignoranza della nobiltà di quei «tempi di funesta memoria», soprattutto l'uso di chiudere nel chiostro figlie femmine per mantenere unito in mano al primogenito maschio il patrimonio familiare. Alla colpevole responsabilità della famiglia consegue d'altra parte il comportamento incongruo che poi Gertrude assume nella vita del monastero, fino al suo piegarsi alla colpa e al peccato, con una disponibilità al male, che nell'intreccio del romanzo ha la funzione di condurla al tradimento verso l'ignara Lucia. Già il Luzio aveva opposto con chiarezza il vigore della polemica di Diderot contro l'innaturalità dell'istituzione conventuale alla cura di Manzoni nell'evitare ogni diretta accusa verso di essa.[8] Ma anche Getto, pur se con un'ottica diversa, nota il diverso puntare dei due scrittori sulla responsabilità dell'istituzione o su quella degli individui.[9]

Non va d'altra parte trascurato il fatto che la forza polemica della narrazione di Diderot trova la sua radice scatenante addirittura in un'occasione ludica, in un disinvolto gioco teatrale: Suzanne Simonin nasce da una mistificazione, da un'invenzione messa su da Diderot, Grimm, madame d'Épinay e altri amici nel 1760, per far tornare a Parigi il marchese di Croismare, che si

8. «Diderot, combattendo l'istituzione, faceva convergere al suo fine tutti i particolari; il Manzoni esponeva un caso, e, anche svelando qualche colpa dell'individuo, teneva sempre l'istituzione al disopra di ogni attacco. Contro il suo stesso appoggio storico, aggravò la reità della vittima, quando un complesso di fatti portava invece a sfrondare l'istituzione» (*Manzoni e Diderot*, *cit.*, p. 94-95).
9. «Se lo scrittore francese distribuisce la responsabilità tra la famiglia e il monastero e accumula soprattutto su questo gli orrori della persecuzione, nello scrittore italiano la responsabilità è essenzialmente del padre, e solo da lui emana un senso terrificante di crudeltà» (*Manzoni europeo*, *cit.*, p. 106).

era ritirato nelle sue terre in Normandia. Approfittando del fatto che in passato il marchese era intervenuto a favore di una monaca del convento di Longchamps, furono confezionate e inviate al marchese le lettere della presunta Suzanne Simonin, che si diceva fuggita dal convento e chiedeva la sua protezione: la risposta del marchese suscitò una varia corrispondenza, riportata nel dossier apparso nel 1770 sulla "Corréspondance littéraire" di Grimm: nel contempo Diderot aveva intrapreso la scrittura di un memoriale attribuito alla stessa Suzanne, che è lo stesso romanzo, portato in realtà a termine molto più tardi. Il dossier della mistificazione —interrotta solo quando, per non tirare troppo la corda, si fece credere al marchese (che, lungi dal tornare a Parigi, si era detto pronto ad assumere la ragazza al servizio presso la propria dimora di campagna) che Suzanne era morta— venne poi a costituire una singolare *Préface* al romanzo di Diderot, singolare in quanto collocata non all'inizio, ma alla fine, e così strettamente legata all'origine e allo sviluppo del romanzo stesso, luogo di invenzione del personaggio che vi parla in prima persona.

Nel sistema degli inizi e dei finali di romanzo, la *Préface* de *La Religieuse* assume così un rilievo originale e sorprendente: un prima che si colloca dopo e che per giunta registra, in una sorta di pre- e post-romanzo epistolare (di false lettere realmente scambiate), la nascita e poi la stessa morte del personaggio che conduce il romanzo: mentre il romanzo vero e proprio si conclude senza concludere, sotto un effetto di interruzione, con pagine che vengono presentate come sommaria «réclame» di quanto Suzanne «se promettait apparemment d'employer dans le reste de son récit»,[10] frammenti trascritti dall'autore (che così si affaccia ad interpolare la sua presenza all'inizio di quelle pagine finali), con un'ultima richiesta di soccorso da parte della ragazza (che, fuggita dal convento, dice di trovarsi al servizio di una «blanchisseuse») e con un post scriptum in cui ella mostra il timore che il suo memoriale sia scambiato per un tentativo di seduzione tipicamente femminile. Si tratta insomma di un gioco a più strati, in un riavvolgersi del racconto sulla mistificazione da cui è nato, sul gioco teatrale da cui è scaturito il personaggio-maschera: la polemica di Diderot contro l'abuso della vita monastica, l'anelito di libertà che traspare dalla sua opera, scaturisce proprio da questa disponibilità al gioco, dal piacere stesso della finzione e della messa in scena. I diritti della natura e della verità si riconoscono e si affermano attraverso l'artificio e la recitazione: ancora una grande lezione illuministica, contro tutte le illusioni e le pretese della trasparenza e dell'assolutezza della verità.

Manzoni non può certo condividere una simile prospettiva: la sua ossessione di verità, che lo porterà addirittura alla negazione del romanzo e di ogni opera di «invenzione», gli fa guardare con sospetto ogni recitazione e ogni mistificazione, ogni esito di inafferrabile leggerezza. Eppure nella sua gestione della prosa narrativa non può fare a meno di interrogare gli effetti dell'invenzione, di collocarsi nel crinale tra finzione e verità, spiazzando e contestando la stessa propria posizione di narratore onnisciente, esponendo la compattezza

10. *Contes et romans*, *cit.*, p. 373-374.

della sua scrittura e del suo universo storico ai rischi della mistificazione (certo controllandoli cautamente, riconducendoli al suo sempre vigile moralismo): e naturalmente il dato più evidente in proposito, manifesto fin dall'inizio, è il gioco sul manoscritto dell'anonimo. Nel *Fermo e Lucia* si affaccia peraltro, proprio all'avvio della vicenda della Signora, all'inizio della parte II, un'interrogazione interna allo sviluppo del testo, quella paradossale *Digressione* che sarà eliminata nella redazione a stampa: in essa l'autore dà spazio alla voce critica di un personaggio ideale, che muove una determinante obiezione sull'assenza dell'amore nel romanzo. Lasciando da parte l'argomentazione con cui, seguendo una varia tradizione sui pericoli della lettura dei romanzi e in specie dei romanzi d'amore, questa obiezione viene respinta dall'autore, si può facilmente notare come il tono e lo sviluppo di questa *Digressione* rivelino uno stretto legame con tutte quelle pratiche di diversione ironica dalla materia narrativa che caratterizza tanta letteratura settecentesca, tra le cui manifestazioni più penetranti c'è proprio il diderotiano *Jacques le fataliste* (in un nesso che per la verità riconduce ad altri precedenti familiari sia a Diderot che a Manzoni: almeno Cervantes, Fielding, Sterne).

Manzoni lascia perfino spazio ad una ironizzazione della propria argomentazione approdando ad un finale commento del personaggio che ne denuncia l'eccessiva *pruderie* («Pensarci? Per giungere a queste belle conseguenze? Sappiate che, a porre insieme le idee di un Vandalo e di una donnicciola…»), a cui evita di rispondere, facendo semplicemente sparire l'importuno interlocutore («Sparisci; e torniamo alla storia»).[11] E se la piegatura ironica può far pensare ad una generica traccia del metodo diderotiano, più diretta può apparire l'eco di un preciso passo di *Jacques le fataliste*, dove, prima di dare la parola al marchese des Arcis per il racconto delle avventure del suo segretario, l'autore stesso prende la parola rivolgendosi al lettore e ironizzando proprio sulla generale richiesta di racconti d'amore:

> Et puis, Lecteur, toujours des contes d'amour ; un, deux, trois, quatre contes d'amour que je vous ai faits, trois ou quatre contes d'amour qui vous reviennent encore, ce sont beaucoup de contes d'amour. Il est vrai d'un autre côté que puisqu'on écrit pour vous il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût, et que vous l'avez bien décidé pour les contes d'amour.[12]

Si può anche vedere nella *Digressione* manzoniana una sorta di risposta, non priva di autoironia, a questo ironico e autoironico gioco di Diderot: e l'effetto di questo gioco può aver agito anche ulteriormente, nell'avvio del capitolo III di questo tomo secondo del *Fermo e Lucia*, in cui si può riconoscere, pur se in diverso sviluppo, un'eco della battuta, con cui, poco dopo il passo citato, il marchese des Arcis inizia il racconto («Il vient un moment où preque toutes les jeunes filles et les jeunes garçons tombent dans la mélancolie…»):

11. *Fermo e Lucia*. Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano: Mondadori, 2002, p.177.
12. *Contes et romans*, *cit*., p. 803-804.

> V'ha dei momenti in cui l'animo massimamente dei giovani, è, o crede di essere disposto ad ogni più bella e più perfetta cosa…[13]

Quanto al più diretto confronto tra la vicenda di Gertrude/Geltrude e quella di Suzanne, è evidente che nell'ampio svolgimento del *Fermo e Lucia* si possono ritrovare più tracce e suggestioni de *La Religieuse*, che permangono in misura più ridotta nei *Promessi Sposi*, anche se non mi pare ci sia nulla di convincente sul piano più strettamente intertestuale. Si potrà semmai usare il termine di interdiscorsività (secondo la ben nota distinzione operata da Segre): esso può render conto del dialogo, critico e polemico, che Manzoni conduce con Diderot e con il suo atteggiamento verso il mondo claustrale. Alla recisa, appassionata e nello stesso tempo entusiastica denuncia che il grande illuminista fa dell'istituzione, alla tenace rivendicazione di *liberté* secondo natura della sua Suzanne (che del resto la manifesta in prima persona, per giunta facendosi "inventare" entro il gioco di mistificazione di cui si è detto), alla sua innocenza popolare che fa conto sulla virtù senza che le si possa addebitare alcuna colpa,[14] al nervoso senso di fuga che agita il suo stesso linguaggio, si oppone l'affondo manzoniano contro i pregiudizi di quei «tempi di funesta memoria», soprattutto contro l'ottuso egoismo nobiliare del padre, in cui è coinvolta tutta la famiglia e perfino la servitù (posture morali e sociali a cui l'istituzione claustrale sembra parzialmente adattarsi, come in posizione di ricezione passiva, senza che in nessun modo ne venga messa in discussione).

Nell'ampio spazio dato alle vicende che precedono la monacazione (e che viene comunque notevolmente ridotto dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi*) si delinea un orizzonte chiuso, senza nessuna via né ipotesi di fuga: la fanciulla viene condotta all'esito ineluttabile previsto fin dalla sua nascita, con un movimento progressivo a cui collaborano i suoi stessi indeterminati sogni di una vita diversa, le stesse timide speranze di dire di no a ciò a cui la famiglia la sta conducendo: e con la sua formidabile capacità di rendere conto dell'azione reciproca tra i soggetti umani, del disporsi delle forze in campo nei rapporti intersoggettivi, Manzoni segue le strategie messe in campo dal padre e dalla famiglia, dagli stessi inconsapevoli ecclesiastici, per condurre Geltrude ad un punto di non ritorno. Come ha notato Getto, è in atto un confronto tragico tra «due responsabilità, quella della prepotente volontà del padre che calpesta la libertà della figlia, e quella della impotente volontà della figlia che rinuncia alla propria libertà»:[15] entro questo confronto Geltrude si trova sempre più a collaborare alla rete che progressivamente la stringe e le toglie spazio portandola a dare quasi automaticamente il proprio consenso, in un contesto teatrale che raggiunge la sua massima espansione proprio nella scena della presa del

13. *Fermo e Lucia*, *cit.*, p. 210.
14. Ecco quello che a proposito della *vertu* ella si trova a dire alla sorella Ursule, la sola che la comprende e la sostiene nella dura esperienza del convento di Longchamps: «C'est elle qui m'encourage et qui me soutient dans mon projet: quoi qu'on m'objecte, on respectera mes mœurs; on ne dira pas du moins, comme de la plupart des autres, que je sois entraînée hors de mon état par une passion déréglée», *Contes et romans*, *cit.*, p. 283.
15. *Manzoni europeo*, *cit.*, p. 117.

velo. Nel *Fermo e Lucia* si affacciano le metafore della rete e dell'anello della catena, espunte nei *Promessi Sposi*:[16] in quella prima stesura Manzoni segue i lenti passaggi, le fasi e gli intoppi che portano Geltrude verso la sua quasi automatica accettazione del velo: e, pur segnando con nettezza la responsabilità del padre, tra gretto interesse, ignoranza, superbia, orgoglio nobiliare, mette in luce come la stessa ragazza sia partecipe di quel contesto morale. C'è qualcosa che essa condivide col padre ed è ciò che la trascina verso l'esito ineluttabile: essa stessa viene così ad essere responsabile del suo cedimento, si direbbe proprio per un difetto di coscienza religiosa e per un mancato riconoscimento dei valori autentici della vita conventuale. E del resto anche nella vita del convento ella continua ad esercitare quei modelli nobiliari e mondani che costituivano la sostanza del suo universo personale e familiare: ed è ciò che la conduce al peccato e al crimine, anche attraverso tutta una serie di investimenti psicologici illusori, di espansioni di sogni e desideri "mimetici", radicati nella propria presunzione sociale.

Dopo aver narrato il suo definitivo ingresso in convento, l'autore interviene con una riflessione di tipo apologetico, che così suona nella redazione del *Fermo e Lucia*:

> È uno dei caratteri più ammirabili e più divini della religione cristiana, di potere in qualunque circostanza dare all'uomo che ricorra ad essa, un rimedio, una norma, e il riposo dell'animo. Quegli stesso, che per violenza altrui o per suo fallo, o per sua malizia s'è posto in una via falsa può ad ogni momento approfittare di questi beneficj. Poiché, se la via ch'egli ha intrapresa è iniqua, la religione glielo fa conoscere, gli dà l'idea chiara ed assoluta del dovere ch'egli ha di ritrarsene, e la forza di farlo, che che ne possa conseguire; e se la via è soltanto difficile, pericolosa, spiacevole, ma senza adito al ritorno, da questa stessa dura necessità di proseguire in essa, la religione cava un motivo e dei mezzi per renderla regolare, praticabile, sicura, diciamolo pure arditamente, soave e deliziosa. Disapprovando i motivi che l'hanno fatta intraprendere, perché erano falsi, essa ne somministra un altro nuovo ed inconcusso per continuarla, e dà ad una scelta temeraria o infelice ma irrevocabile, tutta la santità, tutti i conforti, tutta la sapienza della vocazione. Con quest'ajuto Geltrude a malgrado della perfidia altrui, e dei suoi errori d'ogni genere avrebbe potuto divenire una monaca santa, e contenta: e il secolo stesso anzi l'età in cui ella visse ha dato esempj dei quali si è conservata la memoria, di donne che strascinate al chiostro con l'arte e con la forza, e dopo d'essersi per alcun tempo dibattute come vittime sotto la scure, vi trovarono la rassegnazione e la pace; una pace quale si trova di rado negli stati eletti più liberamente.[17]

16. *Fermo e Lucia*, *cit.*, p. 216 e 228.
17. *Fermo e Lucia*, *cit.*, p. 242-243. Questo il testo nella redazione definitiva: «È una delle facoltà singolari e incomunicabili della religione cristiana, il poter indirizzare e consolare chiunque, in qualsivoglia congiuntura, a qualsivoglia termine, ricorra ad essa. Se al passato c'è rimedio, essa lo prescrive, lo somministra, dà lume e vigore per metterlo in opera, a qualunque costo; se non c'è, essa dà il modo di far realmente e in effetto, ciò che si dice in proverbio, di necessita virtù. Insegna a continuare con sapienza ciò ch'è stato intrapreso per leggerezza; piega l'animo ad abbracciar con propensione ciò che è stato imposto dalla prepotenza, e

A parte il possibile richiamo alla vicenda della madre Angélique Arnauld,[18] qui è stata notata una singolare convergenza con un passo ben diverso de *La Religeuse*, che riguarda l'aiuto che la religione dà a Suzanne al momento della visita del vicario per l'inchiesta che la porterà fuori da Longchamps. In questo passo è facile riconoscere una sorta di destinazione "a doppio taglio", con una sottile dislocazione tra il punto di vista "serio" della voce di Suzanne e quello ironico dell'autore:

> Ce fut alors que je sentis la supériorité de la religion chrétienne sut toutes les religions du monde ; quelle profonde sagesse il y avait dans ce que l'aveugle philosophie appelle la folie de la croix. Dans l'état où j'étais de quoi m'aurait servi l'image d'un législateur heureux et comblé de gloire ? Je voyais l'innocent le flanc percé, le front couronné d'épines, les mains et les pieds percés de clous et expirant dans les souffrances, et je me disais : Voilà mon Dieu, et j'ose me plaindre ! [19]

Il primo ritratto di Gertrude, nel capitolo 1 del tomo secondo del *Fermo e Lucia*, esordisce indicando la sua «bellezza sbattuta, sfiorita alquanto, e direi quasi un po' conturbata, ma singolare»,[20] che nella redazione finale approda ad «un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta»[21] (così già nel 1827, ma con *sconcertata* dove poi sarebbe stata *scomposta*). Al di là dei ben diversi particolari, è evidente la convergenza con la notazione di Diderot (che insiste più sui gesti e i comportamenti che sull'aspetto) a proposito della superiora di Arpajon:

> Sa figure décomposée marque tout le décousu de son esprit et toute l'inégalité de son caractère… [22]

E qualche ulteriore raffronto potrebbe essere fatto tra la figura del «buon prete» che interroga Gertrude sulla sua risoluzione di prendere l'abito[23] e l'arcidiacono Hebert, il «grand vicaire», «bonhomme» che deve indagare sulle accuse rivolte a Suzanne.[24]

---

dà a una scelta che fu temeraria, ma che è irrevocabile, tutta la santità, tutta la saviezza, diciamolo pur francamente, tutte le gioie della vocazione. È una strada così fatta che, da qualunque laberinto, da qualunque precipizio, l'uomo capiti ad essa, e vi faccia un passo, può d'allora in poi camminare con sicurezza e di buona voglia, e arrivar lietamente a un lieto fine. Con questo mezzo, Gertrude avrebbe potuto essere una monaca santa e contenta, comunque lo fosse divenuta» (*I Promessi sposi*. Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Tomo secondo, *I Promessi sposi (1840), Storia della colonna infame*, Milano: Mondadori, 2002, p. 207 (capitolo X, 71-73).

18. Cfr. Pier Paolo Trompeo, *Col Manzoni tra Monza e Port-Royal*, in Id., *Vecchie e nuove rilegature gianseniste*, Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 1958.
19. *Contes et romans*, *cit*., p. 300-301.
20. *Fermo e Lucia*, *cit*., p.183-184.
21. *I Promessi sposi (1840)*, *ed. cit.*, p. 170 (IX, 20).
22. *Contes et romans*, *cit*., p. 325. Cfr. in particolare le osservazioni di Getto, *Manzoni europeo*, *cit*., p. 82-88, con varie indicazioni sul ritratto di Geltrude/Gertrude nelle diverse redazioni.
23. *Fermo e Lucia*, *cit*., p. 237; *I Promessi sposi (1840)*, *cit*., p. 203 (X, 56).
24. *Contes et romans*, *cit*., p. 296 e 322.